

La voix de l'autre : réflexions sur le théâtre migrant, l'oeuvre d'Abla Farhoud et sa traduction anglo-américaine

Jill MacDougall

Numéro 27, printemps 2000

Circulations du théâtre québécois : reflets changeants

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041420ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041420ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

MacDougall, J. (2000). La voix de l'autre : réflexions sur le théâtre migrant, l'oeuvre d'Abla Farhoud et sa traduction anglo-américaine. *L'Annuaire théâtral*, (27), 134–146. <https://doi.org/10.7202/041420ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2000

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Jill Mac Dougall
Theatre Dynamics

La voix de l'autre : réflexions sur le théâtre migrant, l'œuvre d'Abla Farhoud et sa traduction anglo-américaine

*L'écriture de la modernité est celle qui se maintient
dans un espace entre identités, dans un espace hors-
identitaire. Ce ne sont pas les régimes d'appartenance,
mais les espaces de l'exil...*

Sherry SIMON,
« Espaces incertains de la culture »,
Fictions de l'identitaire au Québec.

Des espaces de l'exil

Réfléchir sur le théâtre migrant m'oblige d'abord à m'interroger sur ma propre pratique en tant que traductrice de pièces francophones aux États-Unis, vaste domaine où je vis en exilée, et à définir ce que j'entends par « la voix de l'autre ». Si l'expression évoque l'entreprise anthropologique – et la traduction se rapproche intimement de l'ethnographie –, il ne s'agit pas de construire un autre exotique. La traduction doit plutôt faire parler un sujet qui circule dans « un espace entre identités », une voix qui arrive des espaces de l'exil. Elle sonne

l'alarme et sème le doute sur tout projet identitaire totalisant. Véhiculée par l'art, cette voix ne peut pas éviter le politique.

Depuis près de vingt ans, je traduis des pièces de théâtre de la francophonie, d'auteurs européens, africains, antillais, québécois, dont la plupart sont des migrants, voyageant mentalement et physiquement entre des sphères culturelles et linguistiques. Ces voyages sont loin d'être de tout repos ; ce genre de tourisme est accompagné de conflits. Le terme francophonie en lui-même évoque une pluralité culturelle qui n'est pas une joyeuse fête postmoderne, mais un univers aux appartenances troubles, marqué par une histoire coloniale qui est pratiquement ignorée dans le contexte québécois¹.

Ma réflexion porte sur la traduction de « la voix de l'autre » dans le théâtre québécois, plus précisément à travers l'œuvre d'Abla Farhoud. Je pense que toute discussion sur le « théâtre d'ici vu d'ailleurs » devrait forcément comprendre les voix d'ailleurs qui ont marqué le théâtre québécois depuis les années 1970. Ce sont des voix de source où se mêlent la parole venue d'un autre espace et celle du voisin. C'est la voix de l'hétérogénéité même (L'Hérault, 1991) qui met en cause quiconque se réclame d'un sujet ou d'un théâtre national. C'est une voix qui dérange toute notion de frontières ethniques ou nationales.

Mais « l'ailleurs » qui constitue le public cible de mes traductions, c'est les États-Unis, siège du paradoxe américain et centre de pouvoir qui impose sa voix au monde entier, par le biais des médias de masse. Ce pays est aussi le lieu privilégié de la pluralité démocratique où le fracas des voix minoritaires empêche souvent d'entendre clairement la voix de la raison. Dans un pays essentiellement monolingue où toutes les minorités cherchent à se faire entendre, mon œuvre de traductrice confronte une série d'éléments qui restent mal connus aux États-Unis : la francophonie, le Québec et la culture moyen-orientale.

En somme, toute ma réflexion est un mouvement de va-et-vient entre des espaces de l'exil, entre le vaste ailleurs que représentent les États-Unis et le théâtre immigrant qui a marqué le paysage théâtral québécois, de Marco Micone

1. Dans l'imaginaire nationaliste, le Québécois persiste à se voir comme un colonisé cherchant la liberté, alors que dans la francophonie, le Québécois est perçu comme un être privilégié. Pour la majorité des African Americans, la francophonie équivaut au Tiers Monde, aux peuples de couleur ; le québécois est assimilé au « français des Blancs ».

à Wajdi Mouawad ; entre l'ailleurs qui imprègne l'œuvre d'Abla Farhoud et l'ailleurs que je cherche à traduire.

L'irruption de l'ailleurs dans le théâtre québécois

C'est durant les années 1980, avant la multiplication des repères culturels, avant l'avènement du Festival de Théâtre des Amériques et le succès foudroyant de créateurs comme Robert Lepage qui ont projeté la scène internationale sur la scène québécoise et la scène québécoise sur la scène internationale, que l'ailleurs a surgi dans le théâtre québécois grâce aux créateurs immigrés.

Si, contrairement à ce qui s'est produit aux États-Unis et au Canada anglophone, les voix minoritaires ont résonné tardivement sur la scène québécoise, c'est non seulement parce que ce théâtre est resté longtemps tourné vers sa propre quête identitaire et la protection de la langue, redoutant « la déchirure de l'ordre symbolique du pays » (Légaré, 1988 : 62), mais aussi parce qu'il y a eu peu de créateurs venus d'ailleurs qui travaillaient en français. Rares étaient les enfants d'immigrés qui, comme Farhoud, faisaient leurs études dans cette langue.

Ce contexte social a rendu plus percutant encore l'irruption bruyante de cette « voix étrangère » sur la scène montréalaise en 1979. Criant leur impuissance et leur marginalité dans un mélange de français, d'anglais et d'italien, les « gens du silence » parlent fort et beaucoup dans la première pièce de la trilogie de Micone. Autre figure pionnière de cette dramaturgie néo-québécoise, Farhoud a débuté avec *Quand j'étais grande*, au troisième festival du Théâtre Expérimental des Femmes en 1983. Croyant avoir écrit une pièce dénonçant l'injustice faite aux femmes dans un village libanais, l'auteure s'étonnait de voir que le public la percevait plutôt comme une « œuvre immigrante ».

Au cours des années 1980 et au début de la décennie suivante, la dramaturgie des écrivains d'ailleurs a pris son essor au Québec. Des auteurs établis comme Anne-Marie Alonzo et Pan Bouyoucas étaient répertoriés au catalogue du Centre d'essai des auteurs dramatiques. Des créateurs latino-américains tels Miguel Retamal et Alberto Kurapel introduisaient de nouvelles voix d'ailleurs. Enfin, une étoile montait sur les scènes montréalaise et internationale : Wajdi Mouawad.

Avec son besoin vital de reconnaissance internationale et sa capacité exceptionnelle d'œuvrer entre les marges et les grands courants, le théâtre québécois a su intégrer, et même exporter, ses voix d'ailleurs. Entre le succès à l'échelle

nationale de *Gens de silence* et le succès à l'échelle internationale de *Littoral* se trace le chemin du théâtre immigrant québécois. Réclamant d'abord sa place au sein de la communauté d'accueil, et aboutissant finalement au refus de l'étiquette « immigrant de service² », cette dramaturgie s'insère dans le théâtre mondial.

La quête de l'autre dans l'œuvre d'Abla Farhoud

Comme Mouawad, Farhoud est reconnue des deux côtés de l'Atlantique comme une figure de la dramaturgie francophone. Ses œuvres ont été produites au Québec, en France, en Belgique, en Côte-d'Ivoire, aux États-Unis et au Canada ; elles ont été publiées en français et en anglais ; elles ont été couronnées de prix (le Prix Arletty, le Prix Théâtre et Liberté de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) et, plus récemment, le Prix France-Québec 1999).

À l'opposé des portraits sociocritiques de Micone, l'œuvre de Farhoud relève d'une quête plus personnelle. Il s'agit moins de faire entendre la voix dissidente par rapport à la société dominante que de trouver la voix de l'autre à travers son expérience et son art. Quoique ses pièces soient peuplées de personnages arabes immigrés au Québec, son théâtre se centre moins sur l'immigration que sur l'émigration. La distinction est importante, car elle indique la rupture initiale d'un sujet migrant en quête d'un temps, d'un espace autre, d'une quête propre au sujet postcolonial :

Partir pour toujours, partir en sachant qu'on ne reviendra pas... quel étrange sentiment... différent de la peine, du chagrin, de la souffrance de tous les jours... Perdre un œil ou une jambe, et se voir en train de perdre son œil ou sa jambe, ce n'est pas tant la blessure qui fait mal que de savoir qu'on n'aura plus d'œil ni de jambe, savoir que c'est pour toujours... (Farhoud, 1998 : 54).

2. Dans le discours et la pratique des figures « d'ailleurs » du théâtre montréalais, on sent une lassitude d'être continuellement appelées à servir de porte-voix à l'immigrant. Micone se concentre depuis plusieurs années sur la traduction des classiques. Mouawad rejette le rôle du « Libanais de service » et poursuit une recherche sur le geste créatif (*Rêves*). Dans une communication à Venise, lors d'un colloque sur l'écriture migrante (en octobre 1999), Farhoud posait la question : « Immigrant un jour, immigrant toujours ? » Cette auteure, qui désire explorer d'autres thèmes que celui de la condition de l'émigrante, démontre que l'enfermement dans une étiquette équivaut à un ghetto. Cependant, cette marque de différence qui peut sembler dépassée sur la scène montréalaise reste une voie d'accès vis-à-vis d'autres marchés, notamment celui des États-Unis où la diversité sert encore de capital symbolique.

Mis à part les écrits où l'auteure donne libre cours à son goût pour le merveilleux et le conte³, et *Maudite machine* (Fahroud, 1999) – une fresque fantasque d'un quartier montréalais –, l'œuvre de Farhoud est dominée par la blessure du départ et l'impossible quête de la reconstitution du sujet migrant. Ses pièces semblent chargées d'une mission délicate : transmettre la mémoire qui s'échappe et qu'on ne pourra jamais posséder ; naviguer entre une langue maternelle que l'on connaît si mal et une langue minoritaire en Amérique du Nord ; inventer une langue pour dire les choses de la vie simplement, trouver le mot exact qui exprime l'essentiel. Quatre de ses six pièces (*Quand j'étais grande*, *Les filles du 5-10-15¢*, *Jeux de patience* et *Apatride*), de même que son roman (*Le bonheur a la queue glissante*), qui est en fait un long monologue très théâtral, traitent ouvertement de la douleur de l'émigration, du sujet sans port d'attache, de la quête d'une vérité à travers une langue toujours inadéquate.

« Ya bayé, ya immé... ana Kaokab... C'est trop difficile pour moi de vous parler en arabe. Je sais seulement des mots de tous les jours, des mots pour boire et manger » (Farhoud, 1993 : 9), dit la plus jeune des sœurs adolescentes condamnées à travailler dans le magasin de leur père pour gagner l'argent nécessaire pour repartir au Liban. Tout ce que Kaokab enregistre à l'aide de son magnétophone est destiné aux Martiens ou aux générations à venir ; mais ce qui s'adresse à ses parents, elle demande à Amira, la sœur aînée, de « le traduire ». Dounia, immigrante à Montréal de 75 ans, qui ne sait pas écrire, qui ne sait parler que l'arabe, souhaite que ses enfants traduisent sa mémoire, ses contes et proverbes, une sagesse du quotidien qu'elle confie à ces petits-enfants avec qui elle ne peut communiquer que par des gestes et des bribes de français.

La difficulté de communiquer avec l'autre dans l'espace de l'exil est le pivot de l'œuvre. Dans *Jeux de patience*, la Mère, une femme arrivée récemment d'un pays du Moyen-Orient déchiré par la guerre qui a coûté la vie de Samira, sa fille de 15 ans, s'oppose à sa cousine Monique/Kaokab, une romancière québécoise dont le double nom indique une ambiguïté identitaire. Pourquoi, demande la Mère à sa cousine, l'immense bibliothèque de l'auteure ne contient-elle aucun livre en arabe, aucun livre « qui parle de nous, même pas un conte populaire » ? Parce que, répond Monique/Kaokab, « je ne parle pas notre langue ». Forte de son expérience de colonisée, la Mère demande à sa cousine si elle n'aurait pas été séduite, conquise elle aussi par l'Occident. « On m'a poussée dans le train en

3. Son théâtre joué mais resté impublié comprend *Schéhérazade* (1992), *La possession du prince* (1993) et *Le Ramayana* (1995), une adaptation du poème épique indien.

marche, c'est tout. Je n'ai pas choisi d'émigrer. On ne m'a pas demandé mon avis ! » dit la romancière. « Le destin ne nous demande jamais notre avis. C'est ça la règle », réplique la Mère, terminant la discussion sèchement (Farhoud, 1997 : 48). C'est plus que la méconnaissance de la langue maternelle qui est ici en jeu. Par-delà la tension linguistique, il y a des perspectives culturelles qui, dans la vie quotidienne, séparent la Montréalaise de sa cousine. L'auteure vit seule, dans une ville paisible et dans le confort. La Mère arrive d'un pays détruit où elle a perdu sa fille unique. La Nord-Américaine croit en la volonté individuelle et va jusqu'à suggérer que sa nièce aurait choisi de mourir plutôt que de continuer à vivre l'enfer de la guerre. La femme du Moyen-Orient en doute et trouve arrogante cette foi dans le pouvoir personnel.

L'œuvre est traversée par un souci constant de trouver le verbe qui peut rejoindre l'autre et par la conviction que la parole peut franchir les barrières, et même rompre la chaîne de la violence. Cette lutte est inscrite dans la dramaturgie et la scénographie par des jeux de mise en abyme. Dans *Quand j'étais grande*, la sœur aînée essaie d'écrire son premier souvenir du pays de son enfance, souvenir d'une femme accusée d'adultère qui court éperdument pour échapper à la lapidation. Les mots que Myriam n'arrive pas à trouver se manifestent en images fugitives sur un écran au fond de la scène et dans la présence physique d'une femme qui court autour de la salle tout au long de la représentation. Dans *Les filles du 5-10-15¢*, la sœur cadette, se sentant prisonnière du magasin, enregistre ses pensées, souvent projetées hors scène, et risque sa vie pour récupérer ses bandes magnétiques qui brûlent dans l'incendie que les filles allument pour détruire leur prison. En tentant de l'empêcher, la sœur aînée crie : « Quand on brûle, il faut tout brûler » (Farhoud, 1993 : 62).

Dans *Jeux de patience*, Monique/Kaokab tente d'écrire dans un espace dominé par une immense bibliothèque, qui est aussi une carte du monde où les sites de conflits armés sont illuminés, et le terrain de jeu de sa nièce morte, dont l'esprit est véhiculé par l'actrice qui escalade les étagères. Dans *Le bonheur a la queue glissante*, il y a aussi une romancière, la fille de Dounia, qui cherche à capter le récit des secrets de sa mère qui, elle, jure de ne pas pouvoir parler et de ne jamais dévoiler ce qui fait honte, mais qui finit par remplir un livre de sa parole. Dounia, nom qui signifie « le monde » en arabe, Dounia, une « femme sans lettres » (Verduyn, à paraître) finit par trouver sa voix.

L'autoréflexivité dans l'œuvre accentue davantage la difficile transmission de la parole, la quête d'une voix qui sache rejoindre l'autre, que Farhoud elle-

même. Comme dans le rêve, il y a une troublante circulation du sujet. Qui écrit qui ? Est-ce la mère qui trouve sa voix, ou la fille rivée à son ordinateur dans *Le bonheur à la queue glissante* ? Est-ce Monique/Kaokab qui invente le monologue de Samira décrivant le jour de sa mort, ou l'esprit de la jeune fille qui souffle à l'oreille de l'écrivaine ?

Il ne s'agit pas d'enchaîner l'autre, mais de saisir l'instant d'une rencontre. Les pièces de Farhoud sont des rituels de remémoration qui cherchent à réconcilier le passé et le présent dans une rencontre qui va au-delà des barrières culturelles ou linguistiques. Il ne s'agit pas de détruire l'altérité, mais de créer le hiatus spatio-temporel qui permette une rencontre simple, simple comme le geste de Monique/Kaokab qui, dans la scène finale de *Jeux de patience*, offre une pomme à sa cousine qui l'accepte. En définitive, c'est aussi la rencontre avec le lecteur ou le spectateur qui est visée, un moment fugitif que je vise également à travers la traduction.

« English is broken here » : stratégies de traduction

La traduction de ce théâtre qui chevauche le monde québécois et un monde d'ailleurs pose des problèmes d'ordre politique, linguistique et esthétique lorsqu'elle est destinée à un troisième monde, celui des États-Unis. Non seulement la dialectique inhérente à toute traduction théâtrale est multipliée par la présence d'une autre voix, d'une autre langue que l'auteure et la traductrice cherchent à capter, mais la méconnaissance des univers culturels québécois et arabe ajoute un niveau de complexité qui rend encore plus improbable le moment de rencontre souhaité.

Parlant des États-Unis, mais d'une position délibérément marquée par la différence, la *performance artist* et critique culturelle américo-cubaine Coco Fusco remarque que l'un des « meilleurs résultats du climat culturel des dix dernières années est l'épanouissement d'une variété de pratiques et de perspectives artistiques qui témoignent de l'impossibilité de réduire l'identité culturelle à un paradigme simpliste⁴ » (Fusco, 1995 : 33). Il est bien connu que si les États-Unis sont un pays d'une grande diversité, ce n'est que récemment que les minorités ont su faire entendre leurs voix sur la scène nationale. Les artistes noirs,

4. « Perhaps the best result of the cultural climate of the past decade has been the flourishing of a variety of artistic practices and perspectives, which testifies to the impossibility of reducing cultural identity to a simplistic paradigm ». Je traduis.

latinos ou asiatiques ont voulu se démarquer de la culture WASP⁵ qui, paraît-il, deviendra aussi une minorité au ^{xxi}e siècle. En même temps qu'ils affirment leur différence par rapport à la voix hégémonique, ils imposent leurs différences de groupe. Un Américain d'origine mexicaine a peu en commun avec un immigrant brésilien ; une danseuse d'origine japonaise a peu en commun avec une poète coréenne. L'altérité elle-même est devenue un capital symbolique.

Mais en ce qui concerne la scène nationale, les voix arabes y sont encore peu présentes. À part les productions de l'Ubu Repertory à New York, je ne connais aucune production d'auteur arabe ni de pièce qui puisent directement aux sources culturelles arabes ou qui parlent des immigrés arabes. Malgré le fait que le gouvernement des États-Unis cultive des intérêts dans le monde arabe – ou peut-être à cause de cela justement –, la perception de l'Américain moyen dépasse rarement les stéréotypes dénoncés par Edward Saïd dans *Orientalism* (1979). Cette perception se réduit aux voiles et aux robes, au houmous et au taboulé, aux images Disney des *Mille et une nuits*, aux contacts anonymes qu'on aurait eus avec des chauffeurs de taxis. Si des individus de la communauté arabe américaine ont fait des efforts pour être entendus dans les médias de masse, ils n'en ont fait aucun dans les arts.

Dans ce climat, traduire une œuvre imprégnée de références arabes est à la fois un défi et, pour moi, une nécessité idéologique. Quant au contexte québécois qui joue un grand rôle dans la saisie de cette œuvre, il reste un ailleurs mal connu et donc difficile à traduire. Cet ailleurs double inscrit dans la traduction de Farhoud exige des stratégies qui dépassent la simple transposition linguistique. Peut-être s'agit-il moins de stratégies après tout que d'un concept que je résumerais en empruntant une phrase de Fusco : « English is broken here. » Il s'agit, tout en travaillant dans « the world language », de briser la langue afin qu'à travers ses fissures percent d'autres réalités linguistiques et sociales. Il s'agit d'un jeu paradoxal, car tout en rendant les personnages familiers, en permettant l'identification avec eux, tout en faisant le pont entre la communauté présentée dans l'original et le public cible, la traductrice doit aussi rappeler au spectateur qu'il est question d'un ailleurs.

Dans les quatre œuvres de Farhoud dont j'ai parlé, les contextes québécois et montréalais jouent un rôle important. Dessinée en filigrane, la communauté

5. White Anglo-Saxon Protestant.

d'accueil n'est jamais vue comme une opposante hostile, mais comme un élément absent qui accentue l'isolement de l'immigrant. Dans *Quand j'étais grande*, la petite fille née et éduquée au Québec représente pour sa sœur aînée la voie de l'assimilation et la voix inconsciente du pays d'origine. Dans *Les filles du 5-10-15¢*, le monde extérieur est figuré par les clients anonymes qui passent dans le magasin, personnages d'une petite ville provinciale, qui relèvent du cliché. Le titre de la pièce indique aussi l'isolement des deux sœurs, les « filles du 5-10-15¢ » dont personne ne semble connaître le nom. Dans *Jeux de patience*, l'auteure libano-qubécoise et sa cousine évoluent dans le monde clos du cabinet de l'auteure, un monde où pénètre le fracas des guerres lointaines en contraste avec la paix insouciant d'un hiver montréalais. Curieusement, puisque Dounia est de la première génération et ne sait pas parler le français, c'est peut-être dans *Le bonheur a la queue glissante* que l'enracinement est le plus grand, les rapports avec la communauté d'accueil les plus soutenus. Ces liens sont tissés dans les souvenirs du personnage de gens qui l'auraient aidé à s'adapter et dans ses rapports avec ses enfants et ses petits-enfants devenus Québécois ou nés au Québec.

Le Québec habite ces œuvres, et il ne peut être question de l'adapter à un contexte États-Unien, de transposer l'action à Philadelphie, par exemple, une ville dont la grandeur et la diversité ethnique ressemblent à celles de Montréal. Dès lors, le traducteur a un problème : comment traduire le contexte de l'original alors que le public cible n'en a qu'une connaissance indirecte ? Comment faire comprendre que le milieu dans lequel surgit cette « voix d'ailleurs » est un contexte francophone avec ses propres problèmes reliés à son statut minoritaire en Amérique du Nord. Les ailleurs s'enchaînent.

Si on ne peut pas reconstituer le contexte québécois, on peut le suggérer et ainsi laisser entrevoir son altérité. Outre les références contenues dans les dialogues et les didascalies, la langue peut servir à indiquer au public l'existence d'une autre réalité. Au lieu de domestiquer le texte, au lieu d'aplatir les références culturelles, mon projet est de les souligner, de rompre le flot du familier avec des mots qui signalent l'étrangeté. Plutôt que de remplacer des métaphores et des proverbes par des expressions habituelles plus ou moins équivalentes, on peut traduire littéralement et ainsi retrouver le sens premier : « un cheveu sur la soupe » n'est jamais aussi pleinement déplacé que « a hair in the soup ». Et le lecteur ou le spectateur sera plus enclin à dire que l'œuvre « ne ressent pas la traduction ».

Une autre façon de rappeler que nous sommes ailleurs est d'insister sur la prononciation francophone des noms propres, de ne pas transformer la rue Saint-Laurent en Saint Lawrence Street, de ne pas appeler Véronique Veronica. Cela peut poser des problèmes pour les comédiens américains. Et c'est tant mieux : soit ils apprennent, soit ils butent sur les mots et rappellent au public qu'ils incarnent un ailleurs sur la scène. Comme dit Lepage, la langue peut servir de costume⁶, un costume dont les coutures sont plus au moins évidentes selon l'acteur.

L'insertion du français joue alors un rôle similaire aux mots arabes qui parsèment le dialogue de Farhoud, dans la mesure où ils rappellent une altérité multiple, une condition d'aliénée que le public est appelé à partager. Les expressions transposées directement de l'arabe ne devraient poser que les difficultés techniques de la transcription phonétique qui diffère du français à l'anglais et, encore une fois, de la capacité des comédiens à reproduire les phonèmes et à s'en approprier le sens. Même ici cependant la traduction ne peut être transparente, car la parole fluctue toujours selon le contexte de l'échange et la connaissance des interlocuteurs. Dans une tentative de retrouver la langue citée, ou du moins de la laisser transparaître, j'ai fait figurer les caractères en arabe dans les éditions de *Quand j'étais grande* et du *Bonheur à la queue glissante*. Ces caractères ne sont plus alors des lexèmes pour la majorité des lecteurs, mais du graphisme pur qui évoque une langue inconnue.

Est-ce que cette utilisation de la langue arabe comme un symbole d'elle-même renvoie à l'éternelle quête de la langue et de l'ineffable ? Ou est-ce qu'elle pêche par son souci d'exotisme décoratif ? Le problème même de la représentation orientaliste est très souvent soulevé explicitement par l'ironie, comme dans *Jeux de patience*, lorsque la Mère se moque des expressions archaïques de sa cousine et du fait que celle-ci apprend l'arabe en lisant *Les mille et une nuits*. Par ailleurs, des contes qui rappellent les narrations de Schéhérazade surgissent souvent dans l'action dramatique. Les contes, au même titre que les proverbes et les longs monologues poétiques qui entrecourent le dialogue naturaliste, en français ou en anglais « de tous les jours », dessinent en sous-texte la langue manquante.

6. « [...] language is like a costume you put on » (Robert Lepage, cité par Hunt, 1989 : 117).

Les passages lyriques résistent particulièrement à la traduction anglaise, connue pour son économie. Il s'agit alors non pas d'adapter les mots à la langue mais la langue aux mots. « English is broken here. » Et ce faisant, elle révèle les riches possibilités d'une langue inconnue, des voix nouvelles, des voix de l'altérité qui nous parlent des espaces de l'exil, terres à découvrir et à rencontrer.

Jill Mac Dougall, traductrice, critique, metteuse en scène et animatrice au théâtre, a travaillé en France, au Zaïre, en Côte-d'Ivoire, au Québec et aux États-Unis. Elle a publié des articles critiques en français et en anglais, des traductions de pièces francophones et deux livres : Performing Identities on the Stages of Quebec et Contaminating Theatre. Intersections of Theatre, Therapy, and Public Health. Elle enseigne le théâtre aux États-Unis et y codirige le Theatre Dynamics.

Bibliographie

- BERTIN, Raymond (1999), « Vivre le monde/A global experience », *Théâtre Québec. Bulletin d'information sur l'activité théâtrale au Québec*, CEAD, p. 2-9.
- BRISSET, Annie (1990), *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Le Préambule.
- CENTRE DES AUTEURS DRAMATIQUES (1994), *Théâtre québécois. Répertoire du Centre des auteurs dramatiques*, Montréal, VLB/CEAD.
- CENTRE DES AUTEURS DRAMATIQUES (1998), *Québec Plays in Translation : A Catalogue of Québec Playwrights and Plays in English Translation*, Montréal, CEAD.
- FARHOUD, Abia (1993), *Les filles du 5-10-15*, Carnières (Belgique), Éditions Lansman. [« The girls from the five and ten », trad. de Jill Mac Dougall, dans *Plays by Women. An International Anthology*, New York, UBU, 1988, p. 103-159.]
- FARHOUD, Abia (1994a), *Quand j'étais grande*, Solignac, Le bruit des autres. [« When I was grown up », trad. de Jill Mac Dougall, *Women & Performance*, n° 9, 1990, p. 120-143.]
- FARHOUD, Abia (1994b), *Apatride*. Inédit. [*Apatride*, trad. de Shelley Tepperman, 1997. Inédit.]
- FARHOUD, Abia (1997), *Jeux de patience*, Montréal, VLB. [« Game of patience », trad. de Jill Mac Dougall, dans *Plays by Women II*, New York, UBU, 1994, p. 37-84.]
- FARHOUD, Abia (1998), *Le bonheur à la queue glissante*, Montréal, l'Hexagone. [*Dounia, A World*, trad. de Jill Mac Dougall, 1999. Inédit.]
- FARHOUD, Abia (1999), *Maudite machine*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles.
- FUSCO, Coco (1995), *English is Broken Here : Notes on Cultural Fusion in the Americas*, New York, The New Press.
- HUNT, Nigel (1989), « The global voyage of Robert Lepage », *TDR*, vol. 33, n° 2.
- LACHANCE, André (1999), « Marco Micone : ni traduire, ni trahir », *Recto Verso*, n° 278, p. 8-14.
- LAMAR, Celita (1996), « Defining marginal spaces : Three plays by Anne-Marie Alonzo, Abia Farhoud, and Pol Pelletier », dans Michael BISHOP (dir.), *Thirty Voices in the Feminine*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, p. 190-198.
- LAMAR, Celita (1997), « Resetting the margins : Abia Farhoud's dramatization of the female immigrant experience in Quebec », dans Roseanna LEWIS DUFAULT (dir.), *Women by Women*, London, Associated University Presses, p. 136-146.
- LÉGARÉ, Anne (1988), « D'un lieu, l'autre », *Conjonctures 10-11*, « Le Québec et l'autre », n° 10-11, p. 59-70.
- L'HÉRAULT, Pierre (1991), « Pour une cartographie de l'écriture hétérogène : dérives identitaires des années 1980 », dans Sherry SIMON, Pierre L'HÉRAULT, Alexis NOUSS et Robert SCHWARTZWALD, *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, p. 53-114.
- MAC DOUGALL, Jill (1990), « Growing, growing, grown... Analysis of a work in progress », *Women & Performance*, n° 9, p. 144-155.

- MAC DOUGALL, Jill (1997), *Performing Identities on the Stages of Quebec*, New York, Peter Lang.
- MICONE, Marco (1982a), *Gens du silence*, Montréal, Québec/Amérique. [« Voiceless people », trad. de Maurizia Binda, dans Marco MICONE, *Two Plays*, Montréal, Guernica, 1988, p. 85-164.]
- MICONE, Marco (1982b), *Addolorata*, Montréal, Guernica. [« Addolorata », trad. de Maurizia Binda, dans Marco MICONE, *Two Plays*, Montréal, Guernica, 1988, p. 85-164.]
- MICONE, Marco (1988), *Déjà l'agonie*, Montréal, l'Hexagone. [*Beyond the Ruins*, trad. de Jill Mac Dougall, Toronto, Guernica, 1995.]
- MORF, Nicole (1989), « Bribes identitaires sur le Québec », *Conjonctures*, « Cultures en exil », n° 12, p. 5-32.
- MOSS, Jane (1996), « Multiculturalism and postmodern theater : Staging Québec's otherness », *Mosaic*, « Idols of otherness : The rhetoric and reality of multiculturalism », vol. 29, n° 3, p. 75-96.
- MOUAWAD, Wajdi (1992), *Journée de nocces chez les Cromagnons*, Montréal, CEAD.
- MOUAWAD, Wajdi (1999), *Rêves*. Inédit.
- MOUAWAD, Wajdi, et Isabelle LEBLANC (1999), *Littoral*, Montréal, Leméac.
- PARÉ, François (1992), *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir.
- SAID, Edward (1979), *Orientalism*, New York, Random House.
- SIMON, Sherry (1988), « Speaking with authority : The theatre of Marco Micone », dans Marco MICONE, *Two Plays*, Montréal, Guernica, p. 165-178.
- SIMON, Sherry (1991), « Espaces incertains de la culture », dans Sherry SIMON, Pierre L'HÉRAULT, Alexis NOUSS et Robert SCHWARTZWALD, *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, p. 13-52.
- SIMON, Sherry (1994), *Le trafic des langues. Traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.
- SIMON, Sherry (dir.) (1995), *Culture in Transit : Translating the Literature of Quebec*, Montreal, Vehicule Press.
- SIMON, Sherry (1999) « L'appartenance hybride », dans Diane LAMOUREUX, Chantal MAILLÉ et Micheline DE SÈVE (dir.), *Malaises identitaires*, Montréal, Éditions du Remue-Ménage.
- VENUTI, Lawrence (dir.) (1992), *Rethinking Translation*, London, Routledge.
- VERDUYN, Christl (1992), « La voix féminine de l'altérité québécoise littéraire », dans Yolande GRISÉ et Robert MAJOR, *Mélanges de littérature canadienne-française et québécoise*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, p. 379-390.
- VERDUYN, Christl (à paraître), « Femme(s) sans lettres », dans Lucie LEQUIN et Catherine MAVRIKAKIS, *La francophonie au pluriel : une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris, l'Harmattan.